

La littérature engagée des années 80 en Norvège Message universel et couleur scandinave

Maurice Gravier

Volume 10, numéro 4, novembre 1974

L'éveil des nationalités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036590ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036590ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravier, M. (1974). La littérature engagée des années 80 en Norvège : message universel et couleur scandinave. *Études françaises*, 10(4), 375–395.
<https://doi.org/10.7202/036590ar>

La littérature engagée des années 80 en Norvège

*Message universel
et couleur scandinave*

La percée des écrivains norvégiens en Europe, voire même dans le monde vers la fin du XIX^e siècle est apparemment un phénomène unique en son genre dans l'histoire des lettres. Qui donc, en Allemagne, en Angleterre ou en France, aurait su vers 1850 citer le nom d'un seul auteur norvégien ? (Ne parlons pas de Holberg que l'on tenait pour Danois). Quarante ans plus tard qui donc, parmi les amis des lettres, ignorait encore Ibsen et Björnson ? Vers 1880 ou 1890, pour se faire plus facilement éditer, les écrivains allemands choisissaient un pseudonyme norvégien. Les « quatre grands » du radicalisme littéraire norvégien, les deux dramaturges Ibsen et Björnson, les deux romanciers Al. Kielland et Jonas Lie, que malheureusement nous continuons à ignorer en France, étaient vénérés par toute la génération des naturalistes allemands. Les traducteurs se jetaient sur leurs œuvres à peine publiées. Les directeurs de théâtre n'attendaient pas que leurs drames aient vu les feux de la rampe en Norvège pour les monter sur leurs propres scènes. En France, Ibsen était

devenu la bête noire des traditionalistes et des chauvins, de Larroumet, de Sarcey, grand admirateur de Scribe et partisan de la « pièce bien faite » (pauvre Sarcey! Il ne se rendait pas compte des liens solides qui unissent Ibsen et Scribe, il ne devinait pas qu'Ibsen était un disciple émancipé mais génial d'Eugène Scribe!) En tout cas le public du Théâtre Libre et de l'Œuvre acclamait Ibsen et des critiques importants, Claretie, Lemaître, entre autres, mesuraient sa grandeur. Faguet bougonnait mais il était conquis : « Il n'y a pas à dire, avait-il, c'est beau, mais c'est ennuyeux, c'est ennuyeux mais c'est beau. » Björnson avait soulevé l'admiration des Parisiens avec *Au-dessus des forces humaines*. En Angleterre Ed. Gosse, en Amérique W. Archer, Éva Galienne gagnaient aisément la bataille. Chez les Anglo-Saxons la victoire d'Ibsen devait d'ailleurs être plus complète et s'inscrire plus profondément dans l'histoire que chez les peuples latins. En 1894, Strindberg se heurtait à Hauptmann, à Björnson, à Ibsen partout à Paris. Nous le voyons dans les lettres qu'il adresse à Georges Loiseau, son traducteur français, traiter Hauptmann de Prussien et s'irriter contre l'intérêt que les Français portent aux « Norvéchiens ». Si cette éclatante conquête du monde occidental par les auteurs norvégiens est un fait patent et indiscutable, on peut s'interroger sur les causes de ce succès. Les Norvégiens se sont-ils imposés par la nouveauté et l'universalité des thèmes qu'ils traitaient dans leurs pièces ou dans leurs romans? Ou bien faut-il attribuer leur succès à l'aspect proprement norvégien de leurs œuvres? Les lecteurs et spectateurs étrangers se sont-ils laissé entraîner par la générosité et l'originalité des idées qui sous-tendaient ces textes? Ou bien ont-ils surtout été sensibles au charme du dépaysement qui émanait de ces créations épiques ou dramatiques?

La fascination qu'exerce sur les pays d'ancienne tradition la littérature norvégienne tient sans doute d'abord à sa jeunesse, à sa fraîcheur, à son indépendance d'allure. À l'image de la nation norvégienne elle-même, cette littérature est à la fois ancienne et toute jeune. Ancienne et vénérable, elle l'est, puisqu'au moyen âge, elle a transmis l'histoire des

premiers souverains dans les grandioses sagas royales et puisque le vieux-norrois — idiome commun aux Norvégiens restés sur la péninsule et aux colons partis s'installer en Islande — est la langue dans laquelle s'expriment les auteurs des poèmes eddiques, les scaldes et les rédacteurs des sagas islandaises... Mais la littérature norvégienne est neuve, dans la mesure où elle paraît renaître de ses cendres, après une longue interruption, en 1814, lorsque le peuple norvégien a recouvré son autonomie. Certes, la Norvège ne cessait d'être une province danoise que pour devenir un royaume associé, sous le signe de l'union personnelle, au royaume de Suède. Mais, sur le plan de la langue et de la civilisation, elle cessait d'être soumise à une tutelle étroite et tracassière. Du temps des Danois, les Norvégiens avaient été astreints à parler danois aux fonctionnaires que Copenhague leur déléguait, d'écouter les sermons danois des pasteurs qui leur étaient imposés, de recevoir une instruction et une éducation danoises à l'université de Copenhague, puisque, jusqu'en 1812, les Norvégiens n'eurent pas le droit de posséder une université sur leur territoire national. Pas d'imprimerie en Norvège, pas de théâtre stable où l'on eût pu jouer en norvégien. Peu à peu la langue norvégienne avait perdu son originalité, dans les villes de Norvège on s'exprimait en danois, avec un accent « *sui generis* ». Mais la véritable langue norvégienne s'était dissoute ou morcelée en de multiples dialectes que parlaient les paysans et les pêcheurs dans les villages des fjords et au fond des vallées. Les choses allaient si loin que, lorsque des étudiants patriotes réclamaient pour la Norvège le droit à l'indépendance, à la fin du XVIII^e siècle, ils rédigèrent leurs pamphlets à Copenhague et ils composèrent leurs hymnes de révolte dans le plus pur danois.

Avec l'introduction du nouveau régime, qui apparut à tous comme une libération, chaque Norvégien prit mieux conscience encore de son originalité, en particulier sur le plan linguistique. Ici l'effort le plus important est accompli par Ivar Aasen qui veut rendre à la langue norvégienne son indépendance, son caractère propre face au danois — et qui va puiser directement aux sources. Ce n'est pas dans les villes que l'on retrouvera le norvégien original. Déjà au temps de

la Hanse, les villes norvégiennes étaient souvent cosmopolites. C'est sur la civilisation des villes qu'a surtout agi la présence danoise. Réunissant les connaissances qu'il a acquises en étudiant les dialectes des diverses vallées, Ivar Aasen reconstitue, par un effort — somme toute — artificiel, la langue originelle du pays, le *landsmaal* (terme ambigu, qui signifie « langue du pays, langue nationale », mais aussi « langue de la campagne »). Le *landsmaal*, pur norvégien, va bientôt s'opposer à la langue officielle, langue des villes, (*riksmaal*) qui est une sorte de dano-norvégien aux yeux des novateurs et des puristes. La tentative d'Ivar Aasen, qui va amplement réussir est marquée au sceau du patriotisme. De même, après 1816, toute la littérature en Norvège est plus ou moins patriotique, prise de conscience nationale, effort tenté pour rendre à un pays longtemps obnubilé par la présence de l'occupant son apparence première. Tout ce travail est dominé par la recherche historique. La perfection à atteindre n'est que le reflet d'une perfection première qu'il faut chercher loin derrière soi dans l'histoire, aux origines de la Nation — mode de pensée essentiellement romantique. Et c'est sous le signe du romantisme national que la littérature redevient norvégienne. Ici les maîtres à penser sont allemands. Les frères Grimm font école en Norvège. Folkloristes et musicologues se mettent en campagne. Circulant dans les vallées, Asbjørnson et Moe constituent un plaisant corpus de contes populaires. Landstad recueille les anciennes ballades. Ole Bull, violoniste fameux, remporte de grands succès, tant en Norvège qu'à l'étranger, en dessinant de brillantes variations sur les thèmes de danse qu'il a entendus un peu partout aux fêtes des villages et des hameaux. Pour permettre aux Norvégiens de s'exprimer en norvégien face à leur public propre, des théâtres sont créés (trop longtemps il faudra jouer en danois des pièces danoises ou des traductions danoises de pièces étrangères, car il n'existe encore aucun comédien norvégien). Mais la Scène nationale, fondée à Bergen grâce aux libéralités d'Ole Bull et de ses amis, reçoit pour fonction essentielle de développer un répertoire proprement norvégien. Les pièces que l'on commande à un débutant inconnu devront s'inspirer du folklore national

ou des vieilles sagas et chroniques norvégiennes. Payé à la tâche et contraint au surplus de jouer le rôle de répétiteur pour les comédiens, ce débutant atteindra peu à peu, d'échec en demi-succès, à une certaine notoriété. Il s'appelle Henrik Ibsen. Quand il quitte le poste, la direction lui trouve un successeur, Bj. Björnson. Heureuse Norvège!

Mais, pour le moment, ce narcissisme national comporte des dangers, il incline le Norvégien à l'immobilisme politique et social, il le coupe du monde extérieur. Pourtant tous les patriotes norvégiens ne sont pas nécessairement des conservateurs. L'immense poète Henrik Wergeland se classe parmi les patriotes les plus ardents et en même temps, il admire la France, il est ému par la révolution de 1830 et il proclame avec éclat ses convictions libérales.

Ce qui ne l'empêche pas de défendre avec âpreté son idéal purement norvégien. C'est entre lui et un autre grand poète J. S. Welhaven que s'engage une brûlante polémique éclairant d'un jour brutal le drame de conscience qui se joue, entre 1840 et 1850, dans le monde de la littérature norvégienne. Le problème posé est simple : faut-il constituer une civilisation et, en particulier, une littérature purement norvégiennes? Les *Norsk-norske* (norvégo-norvégiens) — à leur tête Henrik Wergeland et son père, le *Pastor primarius* d'Eidsvold — répondent sans hésitation : oui. Ils se heurtent à la farouche opposition de J. S. Welhaven et de ses amis. Ceux-ci s'inquiètent et pensent qu'une Norvège repliée sur elle-même tomberait vite dans la barbarie. Toute culture norvégienne doit demeurer fidèle à la tradition dano-norvégienne, c'est-à-dire conserver le contact avec l'Europe par le truchement du Danemark. Pour Welhaven et ses amis, l'Europe, c'est essentiellement l'Allemagne. Autour de J. L. Heiberg, professeur et directeur de théâtre, esthéticien et vaudevilliste, le groupement dominant de la littérature danoise croit en Hegel, en la valeur absolue de l'esthétique hégélienne. Welhaven, de son côté, est un hégélien convaincu.

La sœur de Henrik Wergeland, celle que l'on connaîtra en littérature sous le nom de Camilla Collett, se désespérait de voir son père et son frère livrer un combat sans merci

contre l'homme qu'elle admirait et aimait le plus au monde. Elle se rattachait au clan des Dano-norvégiens, des universalistes, de ceux qui ne croyaient pas à la « Norvège seule » et qui souhaitaient voir la littérature norvégienne s'ouvrir sur le monde. C'est elle qui a donné à la Norvège son premier grand roman les *Filles du préfet* (1855-1856). Alors que, pour la plupart, les narrateurs, ses contemporains, se perdaient dans la contemplation du grand passé norvégien, Camilla Collett s'attaque à des problèmes actuels et prétend nous présenter des scènes de la vie quotidienne en Norvège. Elle veut améliorer la condition féminine, mais elle précise à plusieurs reprises que c'est la Norvégienne qu'elle défend, non la femme en général. À l'en croire, la société norvégienne est restée un peu barbare, elle doit encore faire de grands progrès et, en particulier, prendre conscience du sort misérable réservé à la femme dans le pays. Ce roman-manifeste féministe est donc écrit par une Norvégienne pour les lecteurs norvégiens. Cette *Case de l'oncle Tom* du féminisme scandinave ne répond pas aux exigences d'un succès universel. Le roman se réfère trop souvent aux conditions particulières de la vie en Norvège pour atteindre largement le public étranger. Alors que, vingt-quatre ans plus tard, *Maison de poupée* devait connaître un succès mondial, les *Filles du préfet* appartiennent au trésor national des Norvégiens et le roman semble n'avoir été traduit dans aucune des grandes langues européennes.

Pendant le demi-siècle qui sépare le retour de la Norvège à l'indépendance (1814) et la seconde guerre des duchés (1864) qui oppose la Prusse au Danemark — et, derrière le Danemark seul matériellement attaqué, à l'ensemble des peuples scandinaves — la Norvège semble avoir surtout produit une littérature destinée à l'usage interne, littérature importante, à n'en pas douter, et de haut mérite, puisqu'elle a aidé les Norvégiens à se sentir fiers de leur nationalité et à reconquérir leur robustesse originelle, — mais une littérature qui avait peu de chance, dans l'immédiat, de trouver une large audience en Europe et dans le reste du monde.

La crise de 1864 atteint les Norvégiens dans leur patriotisme. On s'en étonnera peut-être. Les Danois, qu'ils avaient

longtemps voués aux gémonies, subissaient de durs revers. Devaient-ils vraiment s'en contrarier? Le patriotisme des Scandinaves se manifeste au cours de l'histoire sous des formes si contradictoires que nous en sommes souvent déconcertés. Les divers pays scandinaves ont parfois vécu complètement séparés, parfois unis deux à deux, parfois même groupés tous ensemble sous l'autorité d'un même monarque (par exemple à la fin du Moyen Âge, au temps de l'Union de Kalmar). Lorsque les royaumes sont unis, ensemble ou par deux, Suédois, Danois ou Norvégiens se sentent placés sous joug étranger et ne tendent qu'à faire éclater l'Union existante. C'est en luttant pour leur indépendance qu'ils mettent en œuvre leur patriotisme. Au contraire, quand les royaumes vivent séparés, Suédois, Danois et Norvégiens rêvent d'une Scandinavie unie et puissante. Ils ne songent plus à la petite patrie, ils se sentent avant tout scandinaves. Au milieu du *xix^e* siècle, les patriotes de Scandinavie voient se préparer l'unité allemande et l'unité italienne, ils entendent appliquer à eux-mêmes ce principe des nationalités que l'on proclame partout et rêvent de réaliser l'unité de la nation scandinave. Les manifestations se succèdent, bruyantes et généreuses, rassemblements, banquets, retraites aux flambeaux. D'un côté les intellectuels, les étudiants surtout, se manifestaient à toute occasion. De l'autre les gouvernements échangeaient des notes secrètes. Volontiers les souverains suédois auraient groupé tous les Scandinaves sous leur autorité.

Avec le début de la seconde guerre dano-prussienne sonne pour ce scandinavisme émotionnel et rhétorique l'heure de la vérité. À part une petite poignée de courageux volontaires, nul ne veut secourir les Danois menacés dans leur indépendance. Et les poètes qui avaient été portés par l'enthousiasme romantique et qui avaient chanté la grandeur du passé national, s'interrogeaient sur la pureté, sur l'authenticité de ce patrimoine non seulement norvégien mais aussi norrois, scandinave, panscandinave. C'est sur les fruits que l'on juge l'arbre. Ce grand déploiement extérieur n'avait fait surgir qu'une pitoyable moisson de guerriers. Ainsi Henrik Ibsen qui traversait Berlin pour se rendre en Italie, au cours

de l'été 1866, voyait, la rage au cœur, les Prussiens parader en exhibant les armes qu'ils avaient arrachées aux malheureux Danois. Et sans doute se souvenait-il sans grand plaisir des drames qu'il avait dû écrire à Bergen, sur commande, pour faire vibrer la fibre patriotique du bon public local. Cette rage, ce sentiment de honte aussi — avait-il lui-même rejoint la légion de volontaires norvégiens? — lui dictèrent deux pamphlets dramatiques, ses deux premiers chefs-d'œuvre, *Brand* et *Peer Gynt*, le positif et le négatif d'un même cliché. *Brand* incarne cette volonté, ce sens de l'Absolu, de l'Impératif sacré qui ont fait si cruellement défaut au peuple norvégien au cours de cette dernière crise. *Peer Gynt* nous présente une image plaisante, séduisante même, mais extraordinairement cruelle du génie national norvégien, tel que le voit Ibsen, à cette heure de la grande désillusion. En Europe — et parfois en Norvège — on a tendance à monter *Peer Gynt* comme un ouvrage à grand spectacle, comme un festival du folklore norvégien. La musique de Grieg qui accompagne le spectacle mais souvent le trahit a presque contribué à accréditer cette fausse conception de l'œuvre. Ainsi que l'a justement noté l'excellent metteur en scène P. A. Nielsen, *Peer Gynt* doit être considéré et joué comme un manifeste antiromantique. Ici Ibsen fait part de son désenchantement, les scènes qui se déroulent à la cour du Vieux de Dovre tournent en ridicule une certaine idolâtrie des traditions nationales et populaires, un certain culte ridicule, exclusif et excessif de la patrie et du folklore. Un autre épisode, celui d'Uhu, jette le discrédit sur tous ceux qui déploient trop de zèle à l'étude et à la reconstitution du vieux parler national. Cette fois se sont les zélateurs des dialectes et du *landsmaal* qui doivent se sentir visés.

Mais, si l'on répudie le romantisme national, par quoi faut-il le remplacer? C'est l'heure du grand flottement. Chacun s'interroge — Ibsen lui-même hésite. Entre 1867, date où il lance *Peer Gynt* et 1879, année où il publie *Maison de poupée*, le premier grand chef-d'œuvre de la « nouvelle tendance », nous le voyons s'essayer dans divers genres, la grande fresque historico-mystique, avec *Empereur et galiléen*, trilogie dramatique en prose, des succédanés du vaudeville,

la Comédie de l'amour — ici le cadre et les personnages sont empruntés au vaudeville mais le propos est sérieux et le langage relevé, l'œuvre est écrite en vers — ou encore *l'Union des jeunes*, comédie en prose, assez étroitement apparentée à la *Camaderie* d'Eugène Scribe (toutefois l'action se déroule dans une petite ville norvégienne et les protagonistes sont si bien typés qu'on a voulu y voir une pièce à clé). Ibsen touche presque au port avec *les Soutiens de la société* (1877) : ici la satire frappe de plein fouet. Le mécanisme de l'intrigue, complexe, trop complexe même, fait encore penser au vaudeville français. Mais l'image qu'Ibsen dessine ici de la grande bourgeoisie norvégienne nous fait déjà frémir et une certaine forme de symbolisme surgit subrepticement. D'ailleurs Ibsen ne fait pas cavalier seul. Sur la voie du naturalisme, Bj. Björnson l'a déjà précédé. Son premier drame « bourgeois », *Une faillite* (1875), est publié deux ans avant *les Soutiens de la société*. La première « pièce à thèse » d'inspiration féministe, *Léonarda*, est antérieure — de quelques mois seulement — à *Maison de poupée* (1879).

Les deux pamphlets dramatiques *Brand* et *Peer Gynt* ont assuré à Henryk Ibsen une large notoriété scandinave. Avec *Maison de poupée*, Ibsen débouche très vite sur le marché européen, puis sur le marché mondial. La littérature norvégienne est sortie du ghetto. Est-elle, de ce fait, devenue moins norvégienne ?

D'une certaine manière, oui. La Norvège ouvre ses oreilles, elle écoute les rumeurs du monde. Dans le groupe scandinave, c'est le Danemark qui, le premier, est sorti de son isolement. La catastrophe militaire a éveillé le prince dormant. Les Danois ont voulu se mettre à l'heure de l'Europe. Un critique, un philosophe, un voyant, Georg Brandes secoue la torpeur de ses compatriotes et de tout ce qui pense, lit et écrit en scandinave. Il met à leur portée toutes les philosophies à l'ordre du jour, toutes les esthétiques du continent. Les conférences sur *les Grands Courants de la littérature européenne* (à partir de 1871) fascinent d'abord les universitaires et, bientôt publiées, rayonnent sur un public beaucoup plus large. Surtout entre Georg Brandes et les principaux

maîtres de la littérature engagée en Scandinavie s'établissent bientôt des liens personnels. Georg Brandes devient alors non seulement le maître à penser mais comme le directeur de conscience de presque tous les littérateurs « radicaux » en Scandinavie.

Et ce qu'il leur apporte, c'est d'abord un précepte : ils doivent se tenir en contact avec la vie, avec la société du temps présent, et aider cette dernière à résoudre ses problèmes, au fur et à mesure qu'ils se présentent, ouvrir un débat avec le public, l'interroger, le provoquer même, non seulement dans des essais ou des articles de revue mais dans des œuvres fictives qui le mettent mal à l'aise. Le rôle de l'écrivain va donc changer en Norvège. Il continuera à éveiller les consciences ; mais il ne s'agira plus de transformer chaque lecteur en un Norvégien plus fervent et plus patriote, mais de faire surgir chez chaque citoyen le sens des obligations s'imposant à lui au sein de la société moderne. Brandes révèle aux Norvégiens, déjà individualistes par tempérament, la philosophie eudémoniste des Anglais qui accusera encore leurs tendances naturelles. Le monde occidental admire toujours la science de pointe ; c'est à cette époque la physiologie, la méthode de Claude Bernard, les théories audacieuses des transformistes. Darwin est à l'ordre du jour. Le grand romancier danois J. P. Jacobsen, botaniste de formation, vient justement de traduire en danois *l'Origine des espèces*. La littérature se met à l'école des physiologistes. Elle se prétend naturaliste. On sent que les spéculations sur l'hérédité pèsent presque aussi lourdement sur les pièces d'Ibsen que sur les romans de Zola. Pour un peu les écrivains revêtiraient la blouse blanche du laborantin, avant de prendre la plume. Ils vivent à l'âge de la création « expérimentale ».

Le contact avec le monde occidental, les dramaturges et les romanciers scandinaves pourraient aussi le prendre plus directement. Car ils passent presque tous de longues années à l'étranger. Il est vrai qu'ils y vivent entre eux et ne parlent que très maladroitement les langues étrangères. En tout cas, de 1864 à 1896, Ibsen vit à Rome, à Dresde et à Munich, sauf les mois d'été qu'il passe volontiers au Tyrol. Il ne revient en

Norvège que pour quelques brefs séjours de vacances. Björnson séjourne en France à plusieurs reprises et c'est d'ailleurs à Paris qu'il vient mourir. Kielland quitte avec les siens Stavanger, berceau de sa famille, pour s'installer à Copenhague, où il se tiendra plus près de son éditeur Hegel (qui publie d'ailleurs aussi les œuvres de tous les grands Norvégiens du temps). Puis Kielland s'installe à Chevreuse où il passe quatre ans. Il en va de même des écrivains danois et suédois, au cours de cette période. Herman Bang est tantôt berlinois, tantôt parisien. Il aide d'ailleurs Lugne-Poe à monter les œuvres des auteurs dramatiques scandinaves. Strindberg vit heureux en Suisse et connaît bien des tribulations à Berlin et à Paris. Mais l'exil volontaire ne métamorphose pas les écrivains scandinaves. Il ne les détourne pas de leur objectif essentiel. Si Kielland a passé quelque quatre ans dans la vallée de Chevreuse, la France ne tient qu'une place des plus réduites dans son œuvre : c'est à peine si deux ou trois brèves nouvelles attestent que ce grand romancier connaît bien notre pays. L'action de tous ses grands romans se déroule en Norvège et tous les personnages importants y sont des Norvégiens. De même Ibsen a écrit à l'étranger une bonne quinzaine de pièces mais seul *Empereur et Galiléen* a un cadre méditerranéen (et antique). Tous les autres drames nous ramènent vers cette Norvège que, de loin, le poète ne cesse de contempler avec ses yeux de visionnaire. L'exil littéraire des Scandinaves, ce n'est pas une discipline que les écrivains s'imposent pour affiner leur technique en observant le travail de leurs confrères étrangers ou pour renouveler les sources de leur inspiration, c'est bien plutôt une distance, un recul qu'ils prennent pour mieux considérer et organiser leur matière. Ils se sentent plus libres, loin de la Scandinavie natale, pour dire plus intrépidement leur fait à ces compatriotes qui sont à la fois leurs lecteurs et leurs modèles.

Ainsi les écrivains du groupe radical sont des Norvégiens qui s'adressent à des Norvégiens et leur parlent de la Norvège et de ses problèmes. Ils sont installés loin de leur pays, mais ils ne cherchent pas à se gagner les faveurs d'un public étranger ; en principe c'est à leurs seuls compatriotes qu'ils

pensent lorsqu'ils créent leur œuvres, ou tout au moins au public scandinave, car leur éditeur est un Danois et sa maison est établie à Copenhague. Ces drames-pamphlets, ces romans-pamphlets sont porteurs d'une volonté agissante qui veut implanter dans les esprits une nouvelle conception de l'individu et de ses rapports avec la société. En ce temps Ibsen, Björnson, Kielland, Lie (et aussi le grand romancier néo-norvégien Arne Garborg) ne prennent pas la plume dans le seul dessein de divertir ou de se faire à eux-mêmes plaisir en décrivant un milieu, en analysant l'âme humaine et ses contradictions, non ; leur œuvre est, au meilleur sens du terme *tendancieuse*, systématiquement hostile aux éléments retardataires de la société. Pour Ibsen tout conservateur sincère est un imbécile. Les « piliers de la société » sont automatiquement de fieffés coquins. En revanche, ses alliés et lui peignent, en ce temps, sous le jour le plus favorable les personnages qui propagent la vérité et agissent au nom des réformes et du progrès. À cet égard les romans de Kielland, par exemple, sont aussi un peu naïvement manichéens. Mais puisque pour ces écrivains l'œuvre doit éclairer un débat, mettre en lumière une certaine vérité, ils usent spontanément de moyens assez simples. Ils ne décrivent guère pour décrire. Prenons *Maison de poupée*. On chercherait en vain dans cette pièce la moindre allusion locale. Bien sûr, nous sommes le jour de Noël, nous apercevons l'arbre que l'on va dresser. On devine que dehors il doit tomber de la neige et que le costume de Nora, lorsqu'elle doit danser la tarentelle, est un déguisement. Nous ne sommes pas dans une ville méditerranéenne. Mais nulle part nous ne découvrons un trait de civilisation que l'on ignore, si l'on n'est pas scandinave. Ce n'est évidemment pas la note exotique qui a attiré les foules du monde entier vers ce drame resté si longtemps populaire.

Maison de poupée ne doit non plus, à aucun prix, être considéré comme une œuvre de circonstance, un libelle produit au moment opportun par un adepte du féminisme pour provoquer une réforme utile mais limitée, l'octroi à la femme mariée de pouvoirs plus étendues en matière financière. Certes, c'était bien là l'un des buts que poursuivait Ibsen. Mais ce qui lui

importait davantage, c'était d'attirer l'attention sur la situation morale de la femme (en Norvège, mais aussi un peu partout dans le monde), d'obtenir pour la femme une plus grande considération, de la faire placer finalement sur le même pied que l'homme et de mettre fin de cette manière à une inégalité scandaleuse. À cet égard la pièce intéressait les pays scandinaves en 1879 et pendant les trente ou quarante ans qui suivirent. Et puis le programme féministe s'amenuisa, les réformes succédant aux réformes. *Maison de poupée* resta longtemps actuelle en France et dans les pays latins. Elle conserve plus longtemps son intérêt pratique et immédiat en Egypte, en Chine et dans d'autres pays où la femme rencontre de plus grandes difficultés à faire valoir ses droits. Mais par-delà les idées et les thèses, les doléances et les revendications, *Maison de poupée* intéresse et intéressera toujours les spectateurs, quels que soient leur nationalité ou le gouvernement social auquel ils appartiennent. Par-delà l'évocation sociale qui reste tributaire d'une époque historique, les dernières scènes nous font découvrir un drame existentiel qui se suffit à lui-même et qui restera éternel. Nora et Helmer sont mariés depuis huit ans. Ils croient se connaître intimement. Or Nora nourrit sur Helmer d'étranges illusions. Elle croit que, dans des circonstances graves, Helmer se comportera comme un paladin. Si Nora est un jour en danger, il la défendra envers et contre tous. À ce moment, « le miracle » se produira. Malheureusement, l'heure de l'échéance sonne et, dès que Helmer se sent lui-même en péril, pour sauver « son honneur », il est prêt à sacrifier sa femme, peut-être à la renier, à lui retirer toute autorité sur leurs enfants. En revanche, dès qu'il se voit tiré d'affaire, précisément parce que la moralité en elle-même lui importe peu, il ouvre largement les bras à Nora pour une réconciliation que celle-ci, désenchantée, refuse résolument. Et Helmer l'opportuniste, le pragmatiste, ne comprend plus rien à la situation. Non, le « miracle » ne s'est pas produit. Nora n'avait regardé Helmer qu'avec les yeux de l'amour, elle ne s'était jamais aperçue qu'elle avait épousé un pleutre, un affreux petit bourgeois qui n'avait qu'un but dans l'existence, faire carrière à tout prix.

Nora est donc profondément déçue et Helmer abasourdi. Il s'obstinait à considérer Nora comme une enfant. Il lui parlait un langage enfantin. Il la maintenait plus ou moins consciemment à un niveau inférieur. Il l'« infantilisait ». Il ne voulait voir en elle que la sœur aînée de leurs enfants. Il ne la tenait guère au courant de ses projets, à aucun prix il n'entendait la hisser, la placer dans la société des êtres vraiment raisonnables, les mâles adultes. Alors qu'il croit la crise surmontée, il découvrira Nora dont il ignorait tout : elle évolue devant lui avec une lucidité impitoyable, elle tranche et elle décide, c'est une conscience autonome qui s'affirme et pose des actes redoutables. Elle va rompre provisoirement les liens qui l'unissent à son mari et à ses enfants. Elle veut faire retraite, apurer ses comptes avec elle-même, avec son mari, avec la religion et la société. Elle s'avisera de ce qu'elle doit faire lorsqu'elle aura dressé son plan de bataille, lorsqu'elle saura qui elle est véritablement, ce qu'elle vaut et ce qu'elle veut. Si elle réussit à retrouver alors son équilibre et à préciser son rôle dans la vie familiale, elle reviendra peut-être. Pour l'instant, au milieu de la nuit, elle part. Helmer, pantois, ne parvient pas à la retenir. Ici se situe le véritable drame humain. Comment ces deux êtres ont-ils pu vivre si longtemps côte à côte, imaginer qu'ils s'aimaient et s'ignorer aussi complètement ? Comment l'amour a-t-il pu se maintenir si vif, alors que l'estime réciproque reposait sur des données aussi incertaines ? Ibsen ne nous place certes pas devant une situation invraisemblable. Mais il nous aide à deviner la profondeur de l'abîme qui peut s'ouvrir, un jour ou l'autre, devant deux conjoints ou même deux amis. Tant qu'une grave crise ne met pas à l'épreuve un amour ou une amitié, bien audacieux est celui qui prétend lui accorder une valeur totalement sûre. Non, le « miracle » ne se produit pas tous les jours !

Certaines des grandes œuvres norvégiennes « radicales » se détachent donc de leur milieu, de leur époque, parce qu'elles présentent des situations d'intérêt universel. Et cependant, ces œuvres, classiques si l'on veut, intéressent en même temps les divers publics étrangers, parce qu'en les lisant ou en les

voyant représenter, ils se sentent transportés loin de chez eux et que ce dépaysement les enchante. D'abord ces romans et ces drames nous font sentir l'action du climat norvégien. Climat physique : par exemple, il pleut sur la petite ville nichée au fond du fjord, tout le temps que se déroule l'action des *Revenants* et l'on sent que la pesante tristesse de la pluie continue influe sur les humeurs et le comportement des personnages. Climat moral aussi, celui de la petite ville où chacun connaît chacun et où la conduite de chacun est épiée et analysée par tous. Ici l'horizon économique et politique est limité, ce qui compte ce sont les affaires et les relations locales. On ignore la politique extérieure (les Norvégiens n'ont pas à s'en soucier en ce temps, c'est Stockholm qui décide à cet égard du sort des deux royaumes), on ne se préoccupe pas mieux des conflits qui se déroulent dans la capitale, on ne s'intéresse qu'au devenir de la communauté la plus étroite, la ville ou, à la rigueur, la vallée ou le fjord qui l'enserrent. Que l'on relise dans cette perspective *l'Union des jeunes* ou *les Soutiens de la société* d'Ibsen, la *Leonarda* de Björnson, ou des romans comme *Garman et Worse* de Kielland ou *les Filles du Commandant de place* de Jonas Lie. Ces auteurs dramatiques ou ces romanciers serrent souvent de très près l'événement, leurs fictions doivent beaucoup à la chronique locale. Les figures « inventées » ressemblent si fort à telle ou telle personnalité connue de tous que les spectateurs norvégiens du temps devaient s'amuser beaucoup plus que nous en voyant jouer certaines pièces devenues aujourd'hui classiques. Ainsi Loma Hessel, cette redresseuse de tort, fait son entrée sur scène bottée et la cravache à la main. Les habitants de la petite ville la prennent pour une écuyère de cirque. Elle nous surprend et nous fait rire. Mais les contemporains songeaient immédiatement à Aasta Hansteen, féministe ardente et intrépide, sympathique à force d'idéalisme, mais bien ridicule aussi. Elle ne pouvait pas sortir de chez elle sans emporter une cravache, elle était obligée de disperser sans cesse la bande des gamins gouailleurs qui l'observait sans cesse. Ce même personnage pittoresque a servi de modèle à Gunnar Heiberg pour son amusante comédie *Tante Ulrikke*. Parfois c'était un

fait-divers plus ou moins bien connu du public que le romancier ou le poète dramatique disséquait (la pièce-document ne date pas d'hier!) et reconstituait devant son public. On sait que Laura Kieler, qui avait eu l'imprudence de raconter ses malheurs à Ibsen, se reconnut dans le personnage de Nora et qu'elle souffrit de voir son aventure portée sur le théâtre. De même, le célèbre drame de Bj. Björnson *Paul Lange et Thora Parsberg* rappelle de très près au spectateur norvégien les mésaventures et le suicide du ministre d'État norvégien en résidence à Stockholm, Richter. On accusait Björnson d'avoir, par un article de journal maladroit et excessif, plus ou moins directement provoqué cette catastrophe. En analysant le comportement de Paul Lange, double de Richter, et en portant d'autre part sur la scène un personnage qui pouvait passer pour son « *alter ego* », Björnson prononce, avec dix ans de retard, un véritable plaidoyer « *pro domo* ». En ce temps, le poète norvégien détache parfois assez imparfaitement la fiction de la réalité. Il ne se distingue du journaliste ou du pamphlétaire que dans la mesure où, par-delà l'accidentel ou l'actuel, il aperçoit et fixe le trait moral essentiel, la leçon importante qui est et demeurera longtemps valable pour la communauté norvégienne et, peut-être, plus largement pour toute la société humaine. En tout cas, ils nous offrent une image saisissante et fidèle de la société norvégienne, parce qu'ils travaillent, à pleine pâte, la « matière de Norvège ».

Ce qui doit surtout frapper le spectateur latin, lorsqu'il voit représenter un drame d'Ibsen ou qu'il lit certains romans de Kielland, par exemple, c'est une certaine forme de la rigueur morale, en profondeur une grande austérité, un certain puritanisme qui n'ose pas dire son nom et qui part en guerre contre le pharisaïsme des bien-pensants. Ibsen fait parfois allusion aux lieux douteux que fréquentent certains « soutiens de la société » mais jamais il ne nous y mène. Björnson est l'auteur du *Gant* : il y enseigne qu'avant le mariage les garçons, aussi bien que les filles, doivent observer une absolue continence. La « morale du *Gant* » devait faire sensation à l'heure où s'installait dans maint milieu norvégien un certain laxisme. Nos écrivains ont soif de la pureté et de l'absolu.

Ils enseignent aux hommes à « vivre selon la vérité », ils les engagent à éliminer de leur conscience et de leur vie toute trace de pharisaïsme. Assez souvent ils rappellent Kierkegaard, bien qu'ils ne se réclament pas de lui. On avait voulu reconnaître en Brand un double de Kierkegaard. Ibsen se récrie : il n'a pas songé une seconde au penseur danois en créant son personnage de pasteur. C'est, un particulier, un prédicant norvégien, Lammers, qui lui aurait servi de modèle. Peu importe, le climat est le même, c'est « à prendre ou à laisser », « tout ou rien », nous sommes placés sous le signe de l'*Alternative*. Ou bien suivre jusqu'au bout le commandement de la voix intérieure, rester fidèles à notre vocation — et trouver dans cet accomplissement le véritable bonheur — ou bien renoncer au meilleur de nous-mêmes, nous perdre, gâcher toutes nos chances de bonheur, compromettre jusqu'à notre identité profonde. Or cette identité, cette individualité, c'est notre bien la plus cher, le seul qui compte vraiment, la seule valeur indiscutable, tout au moins dans la perspective où se placent tous nos écrivains, individualistes convaincus et impénitents. Pour sauver son individualité, le héros ibsénien est prêt à souffrir le martyre. Ne pensons pas seulement à *Brand*. À cet égard le texte le plus éclairant, le manifeste le plus éclatant pendant la période radicale, c'est *Un ennemi du peuple*. Qu'importent les ennemis, qu'importe la pression de la majorité tyrannique, si l'on est fort et si l'on sait que seul on a raison contre tous ? Cet individualisme intrépide et presque provocant n'est-il pas typiquement scandinave ?

Cette littérature libératrice certes, mais exigeante, irritante parfois, engage nos auteurs dans mainte polémique. Le thème qui retient surtout l'attention du public et des confrères, c'est la campagne en faveur de la femme. Nora quitte son mari et ses enfants pour réfléchir sur sa propre condition et préparer son comportement futur : voilà qui étonne et scandalise les traditionnalistes. Svava jette le gant à la figure de son fiancé, lorsqu'elle apprend que celui-ci a eu, avant le mariage, une liaison ; voilà qui fait ricaner les partisans d'une toute autre égalité des sexes, liberté de manœuvre pour la fille et pour le garçon avant le mariage, si tant est même

qu'il faille sauver l'institution du mariage. Car désormais la « bohème de Christiania » est déchaînée. Le clan extrémiste publie deux romans que la police saisit et qu'il faut, aujourd'hui encore, réclamer dans l'enfer des bibliothèques norvégiennes. La « guerre de la moralité » (*Sedelighedsfejden*) est déclarée (1886). Les combats se poursuivent pendant de longs mois. Une profonde ligne de clivage traverse le monde littéraire. Mais la lassitude gagne bientôt le public. La littérature prédicante et engagée, de jour en jour, perd ses lecteurs.

La prochaine génération d'écrivains — celle des années 90 — jugera sans complaisance la littérature radicale, celle qui expose des thèses et « met en débat des problèmes », pour parler avec G. Brandes, et qui parfois fait plier les lois de la psychologie devant les impératifs de la démonstration. Le jeune Knut Hamsun montre Ibsen et Björnson du doigt. Il fait devant eux une conférence publique et se moque de leurs constructions démodées. Hamsun est en effet un voyant, avant Gide il a inventé « l'acte gratuit », avant Freud et Bleuler, la « psychologie des profondeurs ». Mais envers Björnson et Ibsen ne se montre-t-il pas ingrat et injuste ? Ibsen n'a pas attendu Hamsun pour prendre habilement le tournant. Au fond, il n'a guère écrit que deux pièces tendant à mettre en lumière une vérité morale et sociale : *les Soutiens de la société* et *Maison de poupée*. Déjà l'ordonnance des *Revenants* nous rapproche de la tragédie, une tragédie devenue moderne, où le déterminisme physiologique prend la place du fatum antique, l'héritage moral des ancêtres anéantissant, ici comme là, la liberté des descendants. *Un ennemi du peuple* s'ouvre comme une parenthèse ; Ibsen se livre ici à une confidence personnelle et se dresse, lui, l'anarchiste de droite, face à la « majorité compacte » pour proclamer les droits des minorités et de l'individu génial. Avec *Rosmersholm* (1886) Ibsen s'engage sur une voie toute nouvelle. C'est Freud qui l'a souligné lui-même, ce drame est une grande psychanalyse qui d'ailleurs, comme beaucoup de psychanalyses, ne débouche pas sur une guérison. Désormais Ibsen se penche de plus en plus souvent sur les hommes et les femmes qui souffrent et réclament l'aide du « médecin des âmes », comme dirait

Strindberg. Certes il n'abandonne pas pour autant l'analyse critique de la vie politique norvégienne. Dans *Rosmersholm*, par exemple, il stigmatise le fanatisme des parties qui brise l'unité nationale. Mais il renvoie dos à dos les conservateurs, qu'incarne ici le proviseur Kroll, personnage énergique et perspicace, mais rude, partial et à tous égards déplaisant, et les radicaux dont le prototype est Maartensgaard, plumitif douxereux, hypocrite et bien doué pour le chantage moral. Dans *la Dame de la mer*, les dernières scènes nous donnent à penser qu'Ibsen reste fidèle aux grandes conceptions des féministes. Mais la volonté directrice n'est plus la même, ces divers motifs trouvent bien une place dans les derniers drames, mais ils ne sont plus ni centraux ni essentiels, la finalité même des œuvres est devenue toute différente. Ibsen ne cherche plus à rendre évidentes des idées, il veut peindre des femmes et des hommes, explorer les arcanes des consciences, surtout des consciences malades, il faut y insister. Ellida, la Dame de la mer, est une psychopathe. Hedda Gabler n'est sans doute pas pleinement responsable non plus de son imprévisible et cruel comportement. Désormais Ibsen s'attarde plus volontiers à évoquer le milieu norvégien et à peindre des tableaux de genre. Dans *Rosmersholm*, le manoir qu'habite Rosmer et où ses sévères ancêtres sont toujours présents en effigie, mérite d'être considéré comme un personnage du drame — personnage muet, mais presque aussi important que les protagonistes vivants. C'est Rosmersholm, plus encore que le velléitaire Rosmer, qui opère ce miracle, la conversion de Rebekka. Dans *la Dame de la mer*, nous vivons avec les habitants de la petite ville que baignent les eaux mortes, à l'intérieur du fjord. Avec eux nous nous sentons captifs de l'étouffante petite cité, nous voyons luire à l'horizon les mêmes vagues espoirs, nous partageons leur désir d'évasion, avec eux nous sommes finalement déçus. Ici Ibsen annonce Tchekov. Le temps passe lentement et nous éprouvons une jouissance esthétique difficilement explicable durant cette analyse si pertinente de l'ennui provincial.

Björnson de son côté enquête sur les mystères de la maladie nerveuse. *Au-dessus des forces humaines* porte encore

en soi une démonstration, c'est une pièce antireligieuse. L'auteur veut prouver que le miracle n'existe pas. Cette béquille de la foi vacillante doit être abattue. Malheureusement, pour mener à bien sa démonstration, le poète choisit les deux sujets de son expérience hors du commun. Une grabataire, une femme dont un malaise nerveux a compromis l'équilibre moral et qui devient une proie facile pour la suggestion et un pasteur illuminé qui a tant voyagé sur les rudes pistes du Nord qu'il ne vit plus que sur ses nerfs, l'exaltation lui tient lieu de force physique mais elle amenuise sa capacité de discernement. Comme Ibsen dans *Rosmersholm*, Björnson a, dans son drame, campé entre les deux protagonistes, un troisième personnage, le décor. Il s'entend admirablement à créer cette ambiance spéciale au Grand Nord qui agit sur les consciences et rend possibles dans ces régions les situations les plus inimaginables ailleurs. Ce drame court, étrange, insolite, avait été rejeté par les directeurs scandinaves. Il a été créé à Paris, au Théâtre de l'œuvre, grâce à Lugné Poe. Et c'est cet extraordinaire climat du Nord qui en a, pour l'essentiel, assuré le triomphe.

En publiant, en faisant jouer leurs œuvres, Ibsen, Björnson, Kielland et Lie ont rendu un double service. Aux Norvégiens, ils ont ouvert les fenêtres toutes grandes, ils les ont familiarisés avec les grandes tendances de la pensée moderne, ils leur ont fait découvrir la nouvelle figure que se donnait la société occidentale. Au public européen et bientôt aux spectateurs et lecteurs du Nouveau Monde, ils ont révélé l'identité d'un parent lointain trop longtemps négligé, le cousin scandinave. Et, bien sûr, dans presque tous ces romans et dans la plupart de ces pièces, chacun trouvait son plaisir à relever quelques notations pittoresques ou étranges. Nos romantiques français avaient cultivé avec soin ce qu'on appelle « la couleur locale ». La « couleur locale », nous la retrouvons dans les œuvres norvégiennes du *xix^e* siècle finissant. Mais ce n'est guère là qu'un vêtement, qu'une parure externe. Le roman et surtout le drame norvégien ont véritablement fait passer sur le public un frisson nouveau. Chez les bien-pensants, chez ceux qui se sentaient à l'aise dans une société familière, ils ont d'abord été mal vus. Ils provoquaient un

malaise. Ils obligeaient à se poser des questions embarrassantes. Ils donnaient à tous et à chacun mauvaise conscience. Ils obligeaient les plus durs, les plus rassis à ne plus accepter comme naturels des abus sur lesquels jamais ils n'auraient songé à s'interroger. Une nouvelle obligation morale venait de naître. Un besoin d'analyser plus finement, plus sincèrement la société qui nous entoure. Un sentiment de responsabilité, plutôt de co-responsabilité face aux misères qui s'épalaient loin dans le monde ou, tout simplement à nos portes. Le devoir de respecter absolument l'individualité du prochain, fût-il le plus humble. Les dramaturges et les romanciers scandinaves avaient donc créé une nouvelle catégorie de tragique. Un tragique moins sacré, moins éloigné de nous, laïcisé, si l'on veut : le tragique — social.

MAURICE GRAVIER